

KAJA KLIMEK

FOTOGRAFIA BUDUJE MIT

*A photograph is a secret about a secret. The more it
tells you the less you know.*

DIANE ARBUS

Czy wiem coś o fotografii? Niestety, w przypadku fotografii, inaczej niż w przypadku innych dziedzin nauki, trudno mówić o wiedzy. Nawet wtedy, gdy wydaje się nam, że wiemy dużo, bo dużo czytaliśmy, pojawiają się zdjęcia, które sprawiają, że wiedza i doświadczenie przestają być istotne. Fotografia rządzi się swoimi prawami, wobec których człowiek często pozostaje bezsilny.

O fotografii mówiono i pisano wiele – pisali zarówno specjaliści w tej dziedzinie, jak i zafascynowani nią nie-specjaliści. Pisano obiektywnie, analizując fotografię jako proces chemiczny, pisano o historii wynalazków, od prymitywnych aparatów po fotografię cyfrową. Zastanawiano się, czy fotografia zabija malarstwo, a G. B. Shaw przysięgał, że zamieni wszystkie obrazy świata na jedną fotografię Jezusa Chrystusa. Prawdą pozostaje fakt, że fotografia po dokładnie 176 latach od swoich narodzin nadal budzi kontrowersje, wywołuje spory, wzrusza, bawi i przeraża. Mimo wielu sprzeczności, które się z nią wiążą, nie można zaprzeczyć jednemu: nie jesteśmy w stanie się bez niej obyć.

Istota fotografii ciągle się wymyka. Roland Barthes pyta „Co moje ciało wie o Fotografii?”¹. Jego pytanie pomimo upływu lat nadal pozostaje bez odpowiedzi. Nieważne, że świat, w którym żyjemy staje się ikonosferą, gdzie bombardowani jesteśmy przekazami wizualnymi. Nie wszystkie zauważamy, część tylko na chwilę przykuwa nasz wzrok, a część zupełnie nie zwraca naszej uwagi, zostaje przeoczona. Nie do przeoczenia pozostaje jednak fakt, że fotografia staje się tym, czym kiedyś była literatura. Obraz wypiera słowo i odbiera mu jedną z podstawowych funkcji – funkcję budowania mitu.

CZYM JEST MIT?

Mit jest jednym z tych pojęć, które definiowane są na wiele sposobów. Pojawia się w kontekstach wielu nauk – od antropologii, przez semiologię,

¹ Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 16.

na teorii literatury kończąc. Tradycyjnie rozumiany jest jako opowieść, legenda często mająca znamiona fikcji, uzasadniająca i kodyfikująca wierzenie religijne związane z magią, kultem i rytuałem². To dziedzictwo starożytnych Greków, którzy opowieści o swych bogach i herosach nazywali mitami. Mit w ujęciu funkcjonalistycznym, które reprezentuje na przykład Bronisław Malinowski, odgrywa ogromną rolę w procesie zrozumienia społeczności, przez którą jest opowiadany. Najbardziej interesujący jest fakt, że funkcja, którą pełni w życiu ludzi związana jest z magią i rytuałem. Funkcjonalistów interesują te mity, które dotyczą ważnych sfer życia jednostek – pochodzenia świata, narodzin i śmierci. W *Życiu seksualnym dzikich* Malinowski zastanawia się nad mitem kazirodztwa i jego znaczeniem dla życia społeczności trobriandzkiej³. Najistotniejsza jest tu społeczna, nie zaś poznawcza wartość mitów, ich rola w integracji społeczeństwa, w sterowaniu i kontrolowaniu emocji zbiorowych, w podtrzymywaniu struktury rodzinnej i innych instytucji życia społecznego⁴.

Najbardziej interesująca z punktu widzenia niniejszej pracy jest jednak nie funkcjonalistyczna, lecz strukturalistyczna koncepcja mitu. Tutaj nacisk kładziony jest na treść i formę mitu. Claude Lévi-Strauss, który podobnie jak R. Barthes reprezentuje nurt strukturalistyczny, szczególnie podkreśla językowe i kulturalne aspekty mitów, które są niezależne od struktury, a służą raczej zrozumieniu społeczeństwa, które dany mit stworzyło⁵. Ważną cechą mitu w tym ujęciu jest jego dynamiczny charakter. Mity zmieniają się, dostosowują do zmieniających się czasów, potrzeb i wartości, które kultura uznaje za pożądane. W podobny sposób mit postrzega R. Barthes – twórca pojęcia mitu w fotografii.

Barthes uważa, że mit to wtórny system semiotyczny, nowy kod nadbudowany nad językiem. Pojęcia tego Barthes używa w jego pierwotnym sensie. Mit jest opowiadaniem, w którym dana kultura tłumaczy i przez który rozumie pewne aspekty rzeczywistości lub natury. Mity także w tym ujęciu dotyczą kwestii podstawowych: życia, śmierci, narodzin, powstania świata, człowieka i bogów, a także dobra i zła. Współczesne mity mają natomiast coś wspólnego ze stereotypami, porządkują świat. To sposób konceptualizacji rzeczywistości, jej rozumienia, który Barthes postrzega jako łańcuch koncepcji⁶. Powiązanie mitu z fotografią jest bardzo istotne. Mity dotyczące pewnych sfer życia i pewnych osób istniały zanim pojawiła się fotografia.

² Za: *Słownik Języka Polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 2002.

³ Przytaczam za: B. Malinowski, *Dzieła*, T. 2: *Życie seksualne dzikich*, Warszawa 1981.

⁴ Kołakowski L., *Jeśli Boga nie ma... Horror metaphysicus*, Poznań 1999, s. 13.

⁵ Koncepcje te szeroko rozwijane są w dziele: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970.

⁶ Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999, s. 115.

Fotografia aktywizuje mit i dobudowuje kolejne ogniwa łańcucha koncepcji. Mit działa na poziomie kulturowym, jest tą częścią systemu semiotycznego, która związana jest ze sferą *signifié* – oznaczanego⁷.

Czym jest zatem system semiotyczny? To rozbudowany kod, na który składają się znaki. Na znak natomiast składa się element znaczący (*signifiant*) i element znaczony (*signifié*). Tego rozróżnienia dokonał ponad 110 lat temu Ferdinand de Saussure w trakcie swoich wykładów z językoznawstwa ogólnego. Do dziś nikt nie kwestionuje tego doskonałego podziału⁸. Wyróżniamy kilka rodzajów znaków: ikonę, indeks i symbol. Fotografie są przede wszystkim ikonami, bo pozostają w związku podobieństwa z elementami rzeczywistości, do których odsyłają. To, co oznaczane i to, co oznaczające tworzą całość – znak.

Pojawienie się mitu w tym systemie po raz kolejny komplikuje sprawę. Na tym poziomie to całe zdjęcie staje się elementem znaczoną, czyli wspomnianym już *signifié*. To je w pewien sposób zubaża, bo odziera z sensu, elementu znaczącego. Przestaje na chwilę odsyłać do rzeczywistości. Zostawia puste miejsce, ale nie na długo, bo już za chwilę wypełni je nasz bohater: MIT.

FOTOGRAFIA JAKO TEKST KULTURY

Umberto Eco w książce *Semiologia życia codziennego* pisze, że historia naszego stulecia streszcza się w kilku fotografiach⁹. Co istotne, nie ma on na myśli fotografii artystycznych, a raczej reporterskie, które zdołały uchwycić moment, a jednocześnie istotę swojego czasu. Ma on na myśli fotografie takie, jak ta przedstawiająca martwego Che Guevarę ułożonego na stole w koszarach, ginącego żołnierza sfotografowanego przez Roberta Capę, czy zdjęcie człowieka stojącego samotnie naprzeciw czołgu na Placu Tiananmen w Pekinie. Są to fotografie, które oprócz przedstawionych na nich desygnatów, pokazują także coś innego, coś czego na zdjęciu nie ma. Wyrażają ogólniejsze pojęcia, odsyłają do innych obrazów – zarówno tych wcześniejszych, jak i późniejszych, dla których stają się punktami odniesienia. Takie zdjęcia stają się elementami naszej wspólnej pamięci wizualnej.

R. Barthes postrzegał fotografię jako „język bez kodu”. Co miał na myśli? Uważał, że fotografia to złudzenie doskonałego analogonu, czyli czystego przekazu denotowanego. Patrząc na nią, nie widzimy zdjęcia, tylko wydarzenie. Nie mamy żadnych wątpliwości, że wydarzenie to jest prawdziwe, że scenę tę widzimy taką, jaka była. Jest jak najbardziej rzeczywista.

⁷ Tamże, s. 116.

⁸ Zgadza się z tym I. Bobrowski: *Zaproszenie do językoznawstwa*, Kraków 1998.

⁹ Eco U., *Fotografia* [w:] tegoż, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996, s. 265.

By fotografia stała się mitem, muszą zadziałać odpowiednie procesy natu-ry semiotycznej. Barthes wyróżnia dwa: alegację i intertekstualność.

Alegacja to przywoływanie innego, powszechnie szanowanego tekstu kultury jako autorytetu potwierdzającego wartość dzieła. W przypadku fotografii nie ma tak wielkiego znaczenia, jak w przypadku innych tekstów kultury, dlatego nie poświęcę jej zbyt wiele miejsca. Skupię się na intertekstualności. W przypadku nawiązań intertekstualnych, to znaczy tych pomiędzy różnymi tekstami, nie ma mowy o żadnej dowolności, można nawet powiedzieć, że istnieje tu niepisane prawo: nie każde nawiązanie do innego tekstu jest nawiązaniem intertekstualnym. Autor świadomie musi je wprowadzić, a odbiorca, podążając za jego sposobem rozumowania, łączy ze sobą dwa teksty kultury¹⁰. Tekstem kultury może być każde dzieło powstałe w oparciu o jeden lub kilka systemów semiotycznych – może być nim dzieło jako całość, na przykład *Gra w klasy* Cortazara, piosenka *Ich Troje*, *Narodziny Wenus Botticelliego*, które mogą być rozpatrywane także jako systemy znaków: powieść jako konstrukcja składająca się z setek słów, piosenka jako zapis nut, i tak dalej.

Dwa teksty kultury, które wchodzą ze sobą w dialog, stają się równorzędnymi partnerami. Wielkimi partnerami, najbardziej znanymi parami tekstów są na przykład *Ulisses* Jamesa Joyce'a, który „rozmawia” z *Odyseją* Homera, film Takeshi Kitano *Zatoichi*, który rozmawia z legendą o japońskim Janosiku, czy komedie z serii *Naga Broń*, dyskutujące z hitami amerykańskiego kina akcji. Jest nim także kontrowersyjna okładka magazynu „Machina”, który wśród gorących dyskusji powrócił niedawno na nasz rynek prasowy. Okładka ta przedstawia piosenkarkę Madonnę, przez wielu nazywaną, *nomen omen*, „ikoną popkultury”, jako Matkę Boską Częstochowską z Dzieciąciem na ręku. Oprócz strategii szokowania, czyli *shockvertisingu*, edytor magazynu zastosował również intertekstualność, którą jednak zepchnięto na dalszy plan.

JAK INTERTEKSTUALNOŚĆ OBJAWIA SIĘ W FOTOGRAFII?

Susan Sontag, wybitna eseistka i pisarka amerykańska, jest autorką jednej z tak zwanych „książek nie do zdobycia” – *O fotografii*, niedostępnej w żadnej z bibliotek, na którą w kolejce trzeba czekać miesiącami, bo tylko raz była wydana w Polsce. Książka ta, co ciekawe, nie zawiera ani jednego zdjęcia! Oto książka, wokół której narodził się mit. Jednak nie tylko dlatego, że mit jest motywem przewodnim mojego eseju, warto o niej pisać i mówić. Sontag pisze w niej, że dla fotografii najważniejszym, podstawowym partnerem

¹⁰ Kobylarczyk K., *Fotografia jako mit. Fotografii streszczają stulecie*, „Zeszyty prasoznawcze”, R. XLVIII, nr 1 –2, Kraków 2005, s. 82.

jest malarstwo. Uważa, że fotografia narodziła się z malarstwa i tu szukać powinna swych szlachetnych korzeni¹¹. To malarstwo jest dla fotografii odniesieniem absolutnym i ojcowskim. Nie brzmi to może zaskakująco, bo w sposób naturalny łączymy fotografię i malarstwo jako operujące podobnym arsenałem bodźców wizualnych: kolorem, formą, ruchem, rytmem, kształtem. Wizualnie działać mogą na nas podobnie, a jednak zupełnie inaczej. Podstawowa różnica, to niezachwiana pewność, że to, co pokazane na zdjęciu, jest PRAWDZIWE.

Sontag pisze o motywach, które na stałe weszły do fotografii. Spośród podanych przez nią przykładów, najbardziej uderzający jest jeden – „madonna wojenna” Matka opłakująca śmierć dziecka to motyw powracający w relacjach ze wszystkich konfliktów, wojen, katastrof i innych tragicznych wydarzeń. Ten przekaz, poruszający, emocjonalny, silny, niemalże odbierający mowę i zostawiający bez słów, nikogo nie pozostawia obojętnym. Nawiązuje do *Piety* Michała Anioła, gdzie Maryja, pierwsza *mater dolorosa*, opłakuje swego zmarłego Syna. Dodatkowo, następuje pełna identyfikacja z przekazem wizualnym – każdy z nas, odbiorców, ma matkę, a połowa ludzkości jest czyjąś matką¹².

Zdjęcia traumatyczne, według R. Barthesa, są niemal doskonałymi analogonami. Nie wymagają komentarza ani podpisu, który w przypadku zwyczajnych zdjęć odgrywa niemałą rolę w procesie dekodowania przekazu wizualnego. Jak silnym przekazem jest obraz matki, pisze sam Barthes. W poświęconej fotografii książce Światło obrazu, tym razem pokazującej i opisującej konkretne zdjęcia, pisze o zdjęciu, które dla niego stało się symbolem fotografii i odkryło przed nim prawdę o tej sztuce. Zdjęcie to przedstawiało właśnie jego matkę, jako małą dziewczynkę. Jak wielkie miało ono znaczenie, niech świadczy fakt, że nie zostało umieszczone w książce. To zdjęcie, wokół którego Barthes zbudował swój własny mit, dla czytelnika nie byłoby ani tak zrozumiałe, ani tak cenne. Faktem pozostaje to, że także i ono przedstawiało matkę¹³.

JAK WYGLĄDA WOJENNA MADONNA?

By ukazać, jak wielkie znaczenie ma wizerunek „wojennej madonny”, posłużę się kilkoma zdjęciami, które w różnych latach zdobywały wyróżnienie World Press Photo. Nawet po pobieżnej analizie zdjęć, które wygrywały ten konkurs na najlepszą fotografię świata, można szybko zauważyć, że motyw „wojennej madonny” jest tym, który pojawia się najczęściej, i to zawsze w ścisłej czołówce rankingu nagród.

¹¹ Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 102.

¹² Sontag S., dz. cyt., s. 112.

¹³ Barthes R., dz. cyt., s. 120.

Zdjęciem roku 2006 została fotografia przedstawiająca matkę z dzieckiem w centrum żywienia w Taho (Niger). Autor, Finbarr O'Reilly z agencji Reuters, pokonał 4,5 tysiąca innych fotografów, którzy na konkurs przysłali 83 tysiące fotografii. W artykule *Jak zrobić zdjęcie roku*, fotoedytor tygodnika „Przekrój”, Kuba Dąbrowski pisze, że zdjęcia przedstawiające dzieci, a najlepiej, matki z dziećmi, mają w konkursie World Press Photo największe szanse na zwycięstwo. Odwołują się do uniwersalnych emocji, co sprawia, że stają się ikonami.

Fotoedytor „Przekroju”, policzył, że spośród 48 zdjęć-zwycięzców konkursu, aż 15 przedstawiało płaczące madonny z całego świata: Kosowa, Bośni, Palestyny, Czeczenii, Afryki. To, co łączyło wszystkie zdjęcia autor podsumowuje w jednym zdaniu:

Rodzinne emocje związane ze stratą bliskich, ceremonie pogrzebowe, z jednej strony rozgrywają się na tle wielkich konfliktów, a z drugiej – sprowadzają te ostatnie do kame-ralnego wymiaru, przedstawiają nam losy pojedynczych bohaterów¹⁴.

I tu chyba szukać należy mocy przekazu zdjęć ukazujących Matki Wojenne.

Matka Wojenna to najczęściej kobieta niezbyt młoda, jej wygląd musi bowiem na myśl przywoływać macierzyństwo. Często ukazana jest tak, by jej twarz i dłonie przykuwały uwagę, jak na obrazie Tycjana *Mater Dolorosa*. Twarz wyraża cierpienie, a dłonie często są załamywane, postać emanuje rozpaczą.

O tym, jak wielkie emocje wiążą się z wizerunkiem „madonny wojennej”, niech świadczą wydarzenia związane z 41. edycją konkursu World Press Photo w 1997 roku. Zwycięskim zdjęciem była fotografia algierskiego fotoreportera Hocine'a, przedstawiająca kobietę rozpaczającą po masakrze w Bentalha 23 września 1997 roku. Gdy jednak okazało się, że płacze ona nie z powodu śmierci swego dziecka, lecz brata, rozpętała się burza. Kwestionowano zasadność werdyktu przyznającego fotografowi główną nagrodę!

To, co łączy zdjęcia z różnych regionów świata, powstałe w związku z różnymi zdarzeniami, to wymiar uniwersalny rozpaczki matki płaczącej po stracie dziecka (lub...brata). Czas i miejsce przestają mieć znaczenie, liczą się emocje. Zdjęcie staje się antywojennym manifestem, płaczem matki i krzykiem dziecka. Dodatkowe konotacje nawiązujące do cierpienia Matki Zbawiciela wprowadzają takie zdjęcia w sferę *sacrum*. Katarzyna Kobylarczyk w eseju *Fotografia jako mit* pisze:

¹⁴ Dąbrowski K., *Odbitka świata*, „Przekrój”, 2006, nr 7, s. 14-15.

Wprowadzenie do fotografii wojennej relacji intertekstualnej w odniesieniu do innego tekstu kultury pomaga w odczytaniu treści zdjęcia jako mitu. W ten sposób zostaje odkryty wyższy, mityczny poziom sygnifikacji, a fotografia otwiera się na nowe znaczenia. Może dzięki temu zaistnieć w systemie kultury jako przekaz ponadczasowy i uniwersalny «symbol swoich czasów»¹⁵.

Spośród 15 zdjęć przedstawiających „wojenne madonny” warto wymienić także:

- Obóz dla uchodźców w Nigerze – Ovie Carter, pierwsze miejsce w 1974 roku.
- Matka płacząca po aresztowaniu jej syna przez władze w Korei Południowej – Antony Suau, zwycięzca z 1985 roku.
- Pogrzeb bojownika o wolność Kosowa – Dayna Smith, nagroda w 1998 roku.
- Matka niosąca ciało swojego dziecka – ofiary głodu w Somalii – James Nachtwey, wygrana w 1992 roku.
- Dziecko umierające na AIDS – James Nachtwey, pierwsze miejsce w 2005 roku.
- Matka modli się po śmierci dziecka w Kaszmirze – Jakob Dall, trzecie miejsce w 2006 roku (zdjęcie to można uznać za doskonałe odwzorowanie obrazu *Mater Dolorosa* Tycjana).

S. Sontag uważa, że zdjęcia nawiązujące do malarstwa odrywają się od teraźniejszości i stają się komentarzami na temat kondycji człowieka, jego cielesności i śmiertelności. Istnieje potencjalna możliwość depolityzacji zdjęcia i uwolnienia go od presji codzienności¹⁶. W taki sposób fotografie prasowe stają się tymi, które streszczają stulecie, jak nazwał je U. Eco.

Przykładem fotografii, która również wchodzi w dialog z innym tekstem kultury, jest zdjęcie Ernesto Che Guevary – nie to, które stało się ikoną popkultury i przedrukowywane jest na koszulkach, kubkach, plakatach, i innych. Chodzi o zdjęcie ciała zamordowanego Che złożonego na stole w koszarach, gdzieś w Boliwii.

Interpretacja fotografii, to proces bardzo subiektywny, opiszę zatem moje jak najbardziej subiektywne spostrzeżenia związane z tą fotografią. Moje pierwsze skojarzenie z tym zdjęciem to obraz Rembrandta van Rijna *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. Teksty Sontag i Kobylarczyk, które fotografię tę postrzegają w identyczny sposób, uzupełniają je o obraz *Martwy Chrystus* Mantegny. Wszystkie martwe postacie leżą złożone na swego rodzaju katafalkach, a zgromadzeni wokół przyglądają się im. My przyglądamy się

¹⁵ Kobylarczyk K., dz. cyt., s. 84.

¹⁶ Sontag S., dz. cyt., s. 103.

patrzącym i martwemu Chrystusowi, Che oraz anonimowemu zmarłemu, którego ciało posłużyło doktorowi Tulpowi i jego uczniom do celów naukowych. Ciekawym zjawiskiem jest spojrzenie na patrzącego. Fakt ten potwierdzają autorki pracy *Fotografia jako skrzyżowanie spojrzeń*. Catherine Lutz i Jane Collins piszą, że każda fotografia, to w gruncie rzeczy skrzyżowanie dwóch spojrzeń¹⁷. Patrzanie na fotografie, a także oglądanie filmów zaspokaja ludzką potrzebę podglądania i stało się polem badań wielu psychologów, zaczynając od Zygmunta Freuda, a kończąc na Jacquesie Lacanie i jego teorii spektaklu. To ciekawe zjawisko wykorzystywano także w kinie: przykładem fascynacji podglądactwem niech będą dwa klasyczne filmy: Hitchcockowskie *Okno na podwórze* i *Peepeing Tom* Michaela Powella.

IM WIĘCEJ WIEM, TYM WIĘCEJ WIDZĘ

Jak widać skojarzenia i wiedza, które posiadamy są bardzo istotne przy poszukiwaniu mitu ukrytego za czystym przekazem wizualnym, a który już na pierwszy rzut oka okazuje się być najważniejszy przy interpretacji fotografii.

Aldous Huxley, który kojarzy się przede wszystkim ze znakomitą książką *Brave New World – Nowy wspaniały świat*, jest także autorem ciekawej teorii związanej z interpretacją obrazu i procesem widzenia. Powiązał proces widzenia z wiedzą i kompetencją kulturową, a swoje spostrzeżenia zawarł w książce *The art of seeing* pochodzącej z 1942 roku.

Paul Lester w książce *Visual Communication. Images With Messages* szerzej opisuje idee Huxleya. Wspomina, że pisarz chory na zapalenie rogówki (wtedy nieuleczalne, dziś dosyć prozaiczne schorzenie oczu) stopniowo tracił wzrok, lecz unikał coraz mocniejszych okularów, by lepiej zanalizować anatomię widzenia. Swoje spostrzeżenia zawarł we wspomnianej książce. Najważniejsza idea Huxleya to krótkie prawo: „Im więcej wiesz, tym więcej widzisz”¹⁸. To wszystko dzięki naszej kompetencji kulturowej, która rozwija się podczas czytania, oglądania obrazów, telewizji, słuchania radia, w trakcie nauki, jednym słowem – ciągle. Ten bagaż kultury wzrasta z dnia na dzień i dostrzegamy coraz więcej. I dlatego martwy Che Guevara odsyła nas do martwego pacjenta holenderskich anatomów sportretowanych przez Rembrandta, a po lekturze mojego eseju – także do obrazu Mantegny.

¹⁷ Lutz C., Collins J., *Fotografia jako skrzyżowanie spojrzeń*, Warszawa 1994, s. 363.

¹⁸ Lester P., *Visual communications. Image with messages*, Belmont 2005, s. 5-6.

Jak pisałam już wyżej, intertekstualność nie jest jedynym sposobem budowania nawiązań pomiędzy tekstami kultury. Drugi to alegacja. Tutaj teksty kultury, które stawiane są obok siebie, nie mają rozmawiać ze sobą, lecz mają mówić jednym głosem¹⁹. Jeden dla drugiego jest autorytetem, potwierdza jego słusność. Przykładów nie trzeba szukać daleko, może nim być mój esej. Przywołuję teksty Barthesa, Sontag, Lestera i Kobylarczyk jako moje autorytety, one mają potwierdzać to, co mówię i nadawać temu wartość. Przywołuję je jako dowody słusności mojego rozumowania. I na tym polegać ma alegacja.

PUNCTUM I STUDIUM

Wróćmy jeszcze do fotografii traumatycznych, szokujących, zwanych przez Barthesa „czystymi analogonami”. Coś nas wszystkich w nich uderza, coś przyciąga naszą uwagę. Jednak R. Barthes, pisze w *Świetle obrazu*, że coś takiego znajduje się niemal w każdym zdjęciu, nie tylko w tych traumatycznych, które odbierają nam mowę. Inne zdjęcia, choć nie wszystkie, posiadają w sobie to „coś”. Barthes nazywa to *punctum*. To mały szczegół, detal, który przyciąga uwagę, który uderza widza ze zdjęcia jak wystrzelony pocisk²⁰.

Punctum nie jest obiektywne, każdy w obrazie dostrzeże własne lub nie dostrzeże go wcale, bo nie dla każdego musi ono się tam znaleźć. *Punctum* jest bodźcem do budowania mitu, zachęca widza do poszukiwania symbolu. Może to być przedmiot, cecha przedmiotu, także zdjęcie jako całość. Tutaj Barthes przywołuje portret Andy’ego Warhola. Pisze, że na nim Warhol zasłania swoją twarz dłońmi i ten szczegół najbardziej przykuwa uwagę. *Punctum* to nie gest, lecz widok dłoni, który Barthes opisuje:

Andy Warhol niczego nie ukrywa, daje mi wprost do odczytania swoje ręce, a *punctum* to nie gest, lecz nieco odpychający widok tych szerokich paznokci, zarazem miękkich i w obwódce²¹.

Jednak nie każde zdjęcie może być takie, jak zdjęcie dłoni Warhola. Są zdjęcia, które nie wnoszą, zdaniem Barthesa, nic nowego, a nawet pozbawiają odbiorcę obojętnym. To zdjęcia, o których szybko zapominamy. Na pewno nie budują mitu. Zdjęcia tego typu Barthes nazywa studium²². Patrzenie na nie czasem wzbudza emocje, lecz to emocje, które zostały

¹⁹ Kobylarczyk K., dz. cyt., s. 82.

²⁰ Barthes R., dz. cyt., s. 46.

²¹ Tamże, s. 86.

²² Tamże, s. 46.

zaszczepione przez kulturę i wychowanie. Takich zdjęć są setki, to dobre obrazy historyczne lub polityczne, które doskonale pokazują, jak wygląda świat. Patrzenie na nie Barthes porównuje do ogólnego wciągnięcia się w robienie czegoś, lecz bez szczególnego zainteresowania. To zdjęcia, które „omiatamy wzrokiem” w gazetach. Jako nie budujące mitu wyrzucamy je poza krąg głębszego zainteresowania.

Z fotografią są same problemy. Wymyka się ona analizom Barthesa, Son-tag tym bardziej moim. Gdyby chociaż można było, jak w przypadku dawnych cywilizacji, rzadkich okazji, narzekać na brak materiału badawczego, ale niestety jest go aż nadto. Codziennie powstają miliony, jeżeli nie miliardy zdjęć – dzisiaj każdy może zostać fotografem-amatorem, wystarczy mieć telefon komórkowy z aparatem cyfrowym. Fotoreporter wojenny James Nachtwey w filmie *War photographer*, który opowiada historię jego życia i pracy mówi, że z 10 tysięcy zdjęć, które robi, czasem tylko jedno jest coś warte. W trakcie swoich wyjazdów, a było ich wiele, by wspomnieć tylko pobyty w Rwandzie, Kosowie, Palestynie – zawsze w najgorętszych, najniebezpieczniejszych warunkach – zużywał setki filmów. Dziesięć do dwudziestu zdjęć miało szansę ukazać się szerszej publiczności, kilka zdobywało nagrodę (zdjęcie roku World Press Photo dwa razy), jedno lub dwa przechodziły do historii. To właśnie te, bardzo nieliczne zdjęcia, tworzą mit.

Czy teraz „więcej wiem i więcej widzę”? Czy „moje ciało wie coś o fotografii”? Tak, i wiedza ta będzie aktualna, ale tylko do następnego zdjęcia, które będzie miało w sobie to „coś”, co znowu zostawi mnie bez słów i co po raz kolejny sprawi, że obraz umknie wszelkim analizom. A to może stać się w każdej chwili i wcale nie mam zamiaru przed tym uciekać, a tym bardziej zamykać oczu.

BIBLIOGRAFIA:

- Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 1996.
- Bobrowski I., *Zaproszenie do językoznawstwa*, Kraków 1998.
- Dąbrowski K., *Odbitka świata*, „Przekrój”, 2006, nr 7, s. 14-15.
- Eco U., *Fotografia* [w:] tegoż, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999.
- Kobylarczyk K., *Fotografia jako mit. Fotografie streszczają stulecie*, „Zeszyty prasoznawcze”, R. XLVIII, nr 1-2.
- Kołąkowski L., *Jeśli Boga nie ma... Horror metaphysicus*, Poznań 1999.
- Lester P., *Visual communications. Image with messages*, Belmont 2005.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970.
- Lutz C., Collins J., *Fotografia jako skrzyżowanie spojrzeń*, Warszawa 1994.
- Malinowski B. *Dzieła*, T. 2: *Życie seksualne dzikich*, Warszawa 1981.
- Słownik Języka Polskiego*, www.sjp-pwn.pl, dostęp 21.01.2007.
- Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986.
- www.worldpressphoto.com, dostęp 20.01.2007.
- www.jamesnachtwey.com, dostęp 20.01.2007.